

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.8.30>

Казьмина Елена Олеговна, Зимнухова Татьяна Евгеньевна

**ВЕРБАЛЬНЫЙ И МУЗЫКАЛЬНЫЙ КОМПОНЕНТЫ ОПЕРНЫХ ХОРОВ П. И. ЧАЙКОВСКОГО ВО ВЗАИМОСВЯЗИ (НА ПРИМЕРЕ ХОРА ДЕВУШЕК ИЗ ОПЕРЫ "ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН")**

В статье рассматривается проблема "слово и музыка" на примере анализа хора "Девушки, красавицы" из оперы "Евгений Онегин" П. И. Чайковского. Предлагаемый междисциплинарный (лингвистика и музыковедение) подход к методу анализа может помочь исполнителям расширить смысловое поле интерпретационного процесса. Основное внимание авторов исследования сосредоточено на языковых средствах композитора во взаимосвязи с жанрово-лексическими и структурными особенностями пушкинского текста, что в предложенном объеме сделано впервые. В то время как вербальный компонент хора "Девушки, красавицы" является стилизацией под народную песню, музыкальный связан с выражением семантики слова поэта и в жанровом отношении напоминает романсную лирику П. И. Чайковского.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/9/2019/8/30.html](http://www.gramota.net/materials/9/2019/8/30.html)

Источник

**Манускрипт**

Тамбов: Грамота, 2019. Том 12. Выпуск 8. С. 149-153. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/9.html](http://www.gramota.net/editions/9.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/9/2019/8/](http://www.gramota.net/materials/9/2019/8/)

**© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [hist@gramota.net](mailto:hist@gramota.net)

УДК 78; 18.41.09

Дата поступления рукописи: 20.05.2019

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.8.30>

*В статье рассматривается проблема «слово и музыка» на примере анализа хора «Девушки, красавицы» из оперы «Евгений Онегин» П. И. Чайковского. Предлагаемый междисциплинарный (лингвистика и музыковедение) подход к методу анализа может помочь исполнителям расширить смысловое поле интерпретационного процесса. Основное внимание авторов исследования сосредоточено на языковых средствах композитора во взаимосвязи с жанрово-лексическими и структурными особенностями пушкинского текста, что в предложенном объёме сделано впервые. В то время как вербальный компонент хора «Девушки, красавицы» является стилизацией под народную песню, музыкальный связан с выражением семантики слова поэта и в жанровом отношении напоминает романсную лирику П. И. Чайковского.*

*Ключевые слова и фразы:* П. И. Чайковский; А. С. Пушкин; опера «Евгений Онегин»; музыкальная семантика; «слово и музыка»; хор «Девушки, красавицы».

**Казмина Елена Олеговна**, к. искусствоведения, доцент

**Зимнухова Татьяна Евгеньевна**

*Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт имени С. В. Рахманинова  
kazmina\_elena@bk.ru; tanetchka\_abdulina@mail.ru*

### ВЕРБАЛЬНЫЙ И МУЗЫКАЛЬНЫЙ КОМПОНЕНТЫ ОПЕРНЫХ ХОРОВ П. И. ЧАЙКОВСКОГО ВО ВЗАИМОСВЯЗИ (НА ПРИМЕРЕ ХОРА ДЕВУШЕК ИЗ ОПЕРЫ «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН»)

В вокальном или хоровом произведении, как известно, вербальный и музыкальный компоненты образуют целостный художественный организм и во взаимодействии участвуют в его функционировании. Понять, как работает такой слаженный механизм, – первостепенная задача исполнителей в процессе работы над музыкальным произведением со словом. Поэтому исследовательская проблема «слово и музыка» всегда остаётся актуальной для тех, кто в своей профессиональной деятельности соприкасается с вокальными или хоровыми опусами. **Цель** статьи – рассмотреть взаимосвязи литературного и музыкального компонентов в хоре «Девушки, красавицы» из оперы «Евгений Онегин» П. И. Чайковского. Предлагаемый вектор анализа данного хора в научной литературе не получил отражения, хотя сама исследовательская проблема, безусловно, не нова. Её научная разработка началась не позднее XVI века. В частности, уже Д. Царлино писал о необходимости соответствия содержания текста и характера музыки: «...нехорошо весёлые слова соединять с печальной гармонией и тяжёлыми ритмами, а печальные – с весёлой гармонией и лёгкими или подвижными ритмами» [Цит. по: 11, с. 496]. До сегодняшнего дня интерес к проблеме не ослабевает [1; 14-16]. Отечественные музыковеды внесли существенный вклад в осмысление идеи взаимоотношения слова и музыки. В XX столетии они предложили широкий спектр и разномасштабность разработки проблемы. Одним из магистральных направлений исследований стал вопрос взаимосвязи мелодики с речевой интонацией, рассматриваемый в первую очередь на материале вокальных произведений [3; 5-6; 12; 13]. Ценнейшие наработки находим в трудах по изучению музыкально-вербального художественного синтеза на образцах оперного жанра П. И. Чайковского. Так, мелодика композитора в аспекте взаимосвязи с речевой интонацией анализируется в трудах Б. В. Асафьева [2], Л. Э. Красинской [9], Б. М. Ярустовского [20], других авторов. Однако в указанных, как и иных работах по проблеме «слово и музыка», в фокусе пристального внимания исследователей не находятся оперные хоры П. И. Чайковского, что усиливает фактор **актуальности и научной новизны** представленной статьи. Обращение именно к хору «Девушки, красавицы» мотивировано двумя обстоятельствами. Во-первых, литературной основой хора служат не подвергшиеся изменениям со стороны композитора стихи, что само по себе не является типичным для П. И. Чайковского; во-вторых, в соотношении вербального и музыкального рядов образуется связь на принципах взаимообогащения и дополнения.

Для П. И. Чайковского выбор литературного текста для вокального или хорового произведения не был лёгким. К этой стороне творческого процесса композитор относился требовательно и крайне внимательно. Несомненно, имел значение тот факт, что литература «занимала в его жизни место гораздо больше, чем у обыкновенного образованного человека: она была после музыки главным и существенным его интересом...» [Цит. по: 4]. Более того, он рождён был литератором, о чём свидетельствуют следующие слова Г. А. Лароша о П. И. Чайковском: «...человек, живший в мире аккордов и ритмов, писал яснее, чище, логичнее и изящнее большинства наших современных литераторов по ремеслу...» [Цит. по: Там же].

Литературный талант композитора, без которого вряд ли появились бы музыкально-критические статьи П. И. Чайковского, его оперные либретто, стихотворения, богатые художественной стилистикой письма и дневники, развивался в тесном соприкосновении со средой русских и зарубежных писателей и поэтов, с их творческим наследием, и на каждом этапе жизненного пути композитора круг его литературных пристрастий расширялся. Среди факторов, без которых литературные способности П. И. Чайковского так и остались бы на уровне неразвившегося потенциала, была любовь к чтению. П. И. Чайковский прочитал колоссальное число произведений: авторов античной эпохи, итальянского и английского Возрождения, французских

Просветителей, французских и немецких романтиков – причём большинство из книг на языке оригиналов. Знакомство и крепкая дружба со многими отечественными поэтами и драматургами, в том числе с А. Н. Апухтиным, А. Н. Островским, А. Н. Плещеевым, Я. П. Полонским, музыкальными критиками Н. Д. Кашкиным и Г. А. Ларошем, имели также большое значение в формировании эстетических взглядов композитора.

К стиху композитор подходил сквозь призму музыки, что подтверждается его собственными словами, высказанными в письме к Великому князю Константину Романову: «...я отношусь к стихам как музыкант и вижу нарушение ритмического закона там, где его с точки зрения версификации вовсе нет или если есть, то оно извинительно» [18, с. 441]. Рассредоточенные в письмах и статьях высказывания П. И. Чайковского, его оперные либретто дают представление о том, какие требования к стиху предъявлял композитор. Среди них – чёткость композиции, размеренность метрики, возможность подчинения поэтического текста музыкальным законам. Тот же подход наблюдаем у композитора и к вербальной основе оперных хоров.

В большинстве своих опер П. И. Чайковский по отношению к либреттисту формально был как бы на «вторых» ролях, а фактически, по меньшей мере, – на равных «правах». Порой со стороны композитора «внедрение» в процесс оказывалось столь инициативным, что мотивировало у либреттиста желание отказаться от авторства. Так произошло, например, с В. С. Шиловским. В 1885 году на запрос Общества русских драматических писателей и оперных композиторов считает ли себя В. С. Шиловский автором либретто «Евгения Онегина», тот ответил, что после внесённых в первоначально составленное им либретто изменений П. И. Чайковским «признавать либретто за свой труд не желает» [Цит. по: 8, с. 89].

В работе над либретто П. И. Чайковский очень требовательно подходил к литературному тексту. Показательна в этом отношении его работа над «Пиковой дамой», либретто к которой написал М. И. Чайковский. Композитор принимал самое активное участие в создании либретто: вводил новые сцены, сокращал тексты оперных партий, писал стихи, поскольку прозаический текст повести А. С. Пушкина не всегда можно было «подчинить» нормам музыкального изложения. В рукописи либретто оперы множество пометок, исправлений, набросков. Причём к исправленному тексту композитор обращался неоднократно на разных этапах сочинения. При беглом чтении первоисточника делались музыкальные наброски, а правка текста шла в процессе сочинения музыки, при этом текст либретто мог сильно трансформироваться по ходу работы композитора, так как он скрупулёзно решал проблему взаимосвязи слова и музыки. В письмах к брату П. И. Чайковский постоянно просил прощение за изменение текста, добавляя при этом, что его исправления могут быть переработаны при условии сохранения ритма и характера образов.

Анализ литературной основы оперных хоров П. И. Чайковского позволяет выделить несколько групп текстов, исходя из их авторства. Это:

- тексты заимствованные (из фольклора или профессиональной литературы);
- тексты, созданные либреттистом в сотрудничестве с П. И. Чайковским;
- тексты, принадлежащие самому композитору.

При этом следует иметь в виду, что П. И. Чайковский никогда не довольствовался имеющимся у него в руках литературным или фольклорным первоисточником. Как отмечалось, процесс работы композитора с вербальной составляющей своих хоровых композиций (впрочем, как и сольных, и даже в большей степени) был постоянным.

Перейдём к анализу женского хора «Девушки красавицы» из I действия 3 картины оперы «Евгений Онегин».

Опера «Евгений Онегин» имеет подзаголовок «Лирические сцены», что сразу ориентирует на особенности драматургии, в которой главными являются характеры и личностные отношения героев. Хор же в опере выполняет функцию фона.

С точки зрения стилистики и музыкальной драматургии женский хор «Девушки, красавицы» продолжает (на расстоянии) «сельско-усадебную линию» (Б. В. Асафьев) оперы, экспозицией которой была первая картина первого действия, а третья картина является её развитием. По отношению к предшествующей второй картине драматургическая роль Хора заключается в оттенении и обострении путём переключения действия с психологически накалённой атмосферы Сцены письма Татьяны в сторону идиллической картины крестьянской жизни внутренних переживаний главной героини, ожидающей встречи с Онегиным после признания ему в любви.

В романе А. С. Пушкина Песня девушек выполняет функцию вставной иллюстрации к высказанной в 39 строфе мысли: «В саду служанки, на грядах, // Сбирали ягоду в кустах // И хором по наказу пели // (Наказ, основанный на том, // Чтоб барской ягоды тайком // Уста лукавые не ели, // И пеньем были заняты...)». После чего и следует Песня девушек:

*Девушки, красавицы,  
Душеньки, подруженьки,  
Разыграйтесь, девушки,  
Разгуляйтесь, милые!  
Затяните песенку,  
Песенку заветную,  
Заманите молодца  
К хороводу нашему.  
Как заманим молодца,*

*Как завидим издали,  
Разбежимтесь, милые,  
Закидаем вишеньем,  
Вишеньем, малиною,  
Красною смородиной.  
Не ходи подслушивать  
Песенки заветные,  
Не ходи подсматривать  
Игры наши девичьи.*

Стихотворение является примером стилизации под фольклорный образчик. Какова жанровая составляющая литературного источника? По содержанию он близок хороводным, игровым песням. В старой русской

деревне это была единственная форма развлечения и давала возможность присмотреться друг к другу, а может и завязать серьёзные, брачные отношения.

Как пишут исследователи-фольклористы [7; 10; 19], хороводные песни, а также плясовые обладают рядом сходных устойчивых черт. Среди них называют структурные признаки: строфическую форму с припевом или без. Внутреннее строение строфы логически уравновешенное, квадратное.

Анализируемый пушкинский текст построен в форме диалога между девушками. Структурно его условно можно поделить на два построения. В первой части девушки завлекают молодца с помощью танца и песни, а во второй («Как заманим молодца...») – заигрывают шуточными обещаниями закидать имеющейся под рукой ягодой.

В тексте присутствует много эпитетов, что в целом характерно для жанра хороводной песни (*девицы-красавицы, душеньки-подруженьки*); имеют место ориентируемые на жанр слова – *хороводу нашему, игры наши девичьи*; характерные обороты – *вишенью-малиною, песенки заветные*. Кроме этого, к жанровым приметам относятся свободная рифма и метрика, повествование от первого лица. Стихи хороводных песен могут иметь одинаковый поэтический размер (чаще пятисложный), в данном случае – семисложный.

Отмеченные структурные, метроритмические и лексические особенности стиха А. С. Пушкина рассмотрим с точки зрения интерпретации их П. И. Чайковским. Литературный текст органично воплощается в музыке. Обратим внимание на его форму – строфа из восемнадцати строк с внутренней структурой 8 (4 + 4) + 10 (6 + 4). В хоре каждый стих соответствует музыкальной фразе, равной двум тактам, четыре такта образуют предложение, а восемь тактов – период. В целом все строки поэта распределены в масштабах двух частей простой трёхчастной формы с динамизированной репризой. Трёхчастную репризную форму композитор использовал, вероятно, для придания неквадратной структуре строфы большей завершённости, адаптируя вербальный компонент Хора к музыкальным закономерностям формообразования. Каждая часть музыкальной формы Хора представляет собой период.

Метроритмическая структура предложения – суммирование: элементы пунктирного ритма (четверть с точкой восьмая) в первых двух тактах и относительно ровное, мерное движение в третьем и четвёртом подкрепляются весьма характерным для П. И. Чайковского восходящим ходом мелодии на терцию с последующим скачком на квинту вниз. Выразительность нисходящих квинт важна для композитора, как и естественность произношения ударных слогов. Практически во всех словах ударные слоги приходятся на сильную долю такта. Для четырёхсложных глаголов, таких как «разыграйтесь», «разгуляйтесь», «затяните», «заманите», П. И. Чайковский нашёл простое решение. Он использовал метод повтора ритмической группы четверть с точкой восьмая, которая до этого всегда появлялась на сильной доле трёхдольного метра. Такой способ, действие как бы по инерции, затушёвывает смещение речевого акцента (ударного слога) на слабую долю такта, подчиняет литературный ритм музыкальному.

Гибко следует за словом рисунок мелодии в начальном периоде неповторного строения. Волнообразное движение с восходящим начальным ходом на словах «девицы, красавицы», повторенное на словах «разыграйтесь девицы», и более потаённое, задушевное, интонационно уходящее вниз движение на словах «душеньки, подруженьки» (а затем «разгуляйтесь милые») выражают имеющее место в литературном тексте проявление двойственности девичьей природы: её внешнюю сторону – открытость к контакту, готовность кокетничать, развлекаться, играть – и внутреннюю, в которой находят место сокровенные сердечные тайны.

Общее радостное, шутовское настроение девушек органично выражено яркой, праздничной по своему колориту тональностью *A-dur*, появление которой во второй картине подготовлено в Scene и дуэте Татьяны и няни – эпизоде-просьбе Татьяны отправить внука няни с запиской к Онегину. Последующие в Хоре кратковременные отклонения в *cis-moll*, *E-dur*, *H-dur*, *h-moll* маркируют игровую сущность сюжета хороводной песни.

Выразительно выделяется словесная фраза «затяните песенку» (Пример 1, т. 33-36 [17, с. 122]): протянутый звук на первом слоге и последующее поступенное движение реалистично раскрывают смысловую сторону текста, которую закрепляют альты имитационным повторением мелодического хода сопрано, подчёркнуто введённого у альтов лирической интонацией восходящей большой сексты, тем самым усиливая песенную природу мотива.

### Пример 1

Музыкальный пример 1 представляет собой фрагмент вокального произведения. Он состоит из двух голосов: сопрано (S) и альт (A). Музыка написана в 3/4 такта, тональность A-dur. Под мелодией даны русские тексты. В начале фразы «Затяните песенку» мелодия сопрано и альтов имеет характерные для этого мотива черты: протянутый звук на первом слоге и последующее поступенное движение.

При повторении на слове «молодца» мелодия как бы застывает на месте (интонация повтора звука), движение восьмых длительностей прерывают четвертные, несколько утяжеляя мелодию, таким образом, более рельефно характеризую мужскую персону песни – молодца.

Вторая часть (т. 41-62) также содержит ряд моментов, убедительно раскрывающих взаимосвязь слова и музыки. Самым ярким является четырёхтактовое предложение, мелодический рисунок которого представляет собой устремлённое вверх поступенное движение мелодии в объёме малой септимы на словах «разбежимтесь, милые», сменяемое мотивом игрового характера за счёт сцепления разнообразных интонаций – мажорное трезвучие вниз + квартовый скачок вверх + его заполнение поступенным движением вниз, – что смысловую сторону глагола «закидаем» выражает нагляднее (Пример 2, т. 45-50 [Там же, с. 123-124]).

### Пример 2

Example 2 shows a musical score for Soprano (S) and Alto (A) parts. The key signature is two sharps (D major) and the time signature is 3/4. The lyrics are: "Раз-бе-жим-тесь, милые, за-ки-да-ем ви-шень-ю, ви-шень-ю, ма-ли-но". The dynamics are marked *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte).

В ряде случаев семантика слова точнее воплощается не столько на уровне интонации, сколько средствами гармонии. Так, флёр уловки, таинственности глагола «заманить» выражен одновременно и самим колоритом уменьшённого секстаккорда в хоровой партитуре, и силой тяготения  $IV_{6/5}$  с повышенной примой в  $t_{6/4}$  *cis-moll* (т. 41, 43 [Там же, с. 123]). Назидательный характер фразы «не ходи подслушивать» подчёркнут сочетанием в *H-dur* двух мажорных квартсекстаккордов: шестой низкой ступени и первой, придающих вескость наставлению (т. 53-54 [Там же, с. 124]).

В репризе Хора композитор повторил текст поэта заново, но с пропуском 13-й и 14-й строк и дополнительным возвращением 15-й, 17-й и 18-й строк. П. И. Чайковский гибко использовал в музыкальном тексте метод варьированного повтора. Точное воспроизведение материала первой части в хоровой партитуре обогащается новым материалом в оркестре. Обновлённо звучит и тематизм второй части, при этом с его начальным мотивом сохранена ритмическая и интонационная близость – ритмическая формула две восьмые и две четверти, терцовый амбитус начального такта, контуры уменьшённого трезвучия, нисходящий поступенный ход в объёме кварты (уменьшённой, затем чистой). Эффект неожиданности создаёт приём скрытой полифонии, приходящийся на слова «разбежимтесь, милые» (при повторении – «не ходи подсматривать») – гемиола в партии сопрано контрастирует с ритмическим рисунком альтов, сохраняющим трёхдольную пульсацию (Пример 3, т. 81-84 [Там же, с. 127]). Таким способом П. И. Чайковский усиливает, с одной стороны, мелодическую самостоятельность каждой хоровой партии, с другой – экспрессию интонируемого слова.

### Пример 3

Example 3 shows a musical score for Soprano (S) and Alto (A) parts. The key signature is two sharps (D major) and the time signature is 3/4. The lyrics are: "Как за-ви-дим изда-ли, раз-бе-жим-тесь, милые".

В небольшой коде (т. 95-102) наставление не ходить подслушивать и подсматривать игры девушек, до этого звучавшее настойчиво, теперь окрашено интонацией мягкой просьбы благодаря минорному колориту  $\Pi_2$  в мажоре и динамическому нюансу *p* в хоровой партитуре и на единицу тише – в оркестре. Смысловый акцент, приходящийся в поэтическом тексте на слова «подслушивать», «подсматривать», воплощён не только продлённым звуком, но и восходящим квинтовым скачком у первых сопрано, который можно услышать как отзвук исходного тона «ля», его обертон (Пример 4, т. 95-98 [Там же, с. 128]).

### Пример 4

Example 4 shows a musical score for Soprano (S) and Alto (A) parts. The key signature is two sharps (D major) and the time signature is 3/4. The lyrics are: "Не хо-ди под-слу-ши-вать, не хо-ди под-смат-ри-вать". The dynamics are marked *p* (piano).

В интонационном отношении звучащий в заключительном разделе формы квинтовый скачок замыкает архитектуру Хора. Возникает интонационная арка с первой частью. В начале Хора интервал чистой квинты очертил контуры мелодической фразы, теперь создал эффект пространства, обусловленного семантикой глаголов действия («подслушивать», «подсматривать»).

**Таким образом**, проведённый анализ показал, что степень взаимосвязи вербального и музыкального компонентов в хоре «Девы красавицы» П. И. Чайковский максимальная. При этом композитор не пошёл по пути стилизации народной песенности, как, казалось бы, это было предопределено пушкинским стихом, написанным в духе русской хороводной песни. Композитора больше всего у поэта интересовал семантический аспект слова. Такими художественными средствами, как интонация, ритмика, гармония, ладотональность, то есть выразительным ресурсом из области звуковой символики, композитор конкретизирует содержание слов, добываясь порой их визуализации («разбежимся», «закидаем»). Следуя логике музыкальной формы (в данном случае трёхчастной репризной), П. И. Чайковский повторяет текст А. С. Пушкина, не отказываясь от излюбленного принципа вариационности. Осуществлённое исследование позволяет прийти к выводу о том, что вербальный и музыкальный компоненты хора «Девы, красавицы» являют связь, основанную на взаимообогащении и дополнении, а мелодика Хора, выражая смысловую сторону текста, в музыкально-жанровом отношении напоминает романсную лирику П. И. Чайковского.

*Список источников*

1. **Алексеева М. В.** Музыка и слово: проблема синтеза в эстетической теории и художественной практике: автореф. дисс. ... к. филос. н. М., 2010. 26 с.
2. **Асафьев Б. В.** О музыке Чайковского. М.: Музыка, 1972. 374 с.
3. **Асафьев Б. В.** Русская поэзия в русской музыке. Пб.: Госиздат, 1921. 123 с.
4. **Вайдман П. Е.** Литературное творчество П. И. Чайковского [Электронный ресурс]. URL: <http://www.tchaikov.ru/liter.html> (дата обращения: 30.03.2019).
5. **Васина-Гроссман В. А.** Музыка и поэтическое слово: в 3-х ч. М.: Музыка, 1978. Ч. 2-3. Интонация. Композиция. 368 с.
6. **Васина-Гроссман В. А.** Русский классический романс XIX века. М.: Академия наук СССР, 1956. 352 с.
7. **Владыкина-Бачинская Н. М.** Музыкальный стиль русских хороводных песен. М.: Музыка, 1976. 159 с.
8. **Домбаев Г. С.** Творчество Петра Ильича Чайковского в материалах и документах / под ред. Г. Бернандта. М.: Музгиз, 1958. 636 с.
9. **Красинская Л. Э.** Оперная мелодика П. И. Чайковского: к вопросу о взаимодействии мелодии и речевой интонации: исследование. Л.: Музыка, 1986. 246 с.
10. **Лазутин С. Г.** Поэтика русского фольклора: учеб. пособие для вузов. Изд-е 2-е, испр. и доп. М.: Высш. шк., 1989. 208 с.
11. **Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения** / сост. текстов и общ. вступ. ст. В. П. Шестакова. М.: Музыка, 1966. 574 с.
12. **Орлова Е. М.** Романсы Чайковского. М. – Л.: Музгиз, 1948. 164 с.
13. **Ручьевская Е. А.** Слово и музыка. Л.: Музгиз, 1960. 56 с.
14. **Симакова Н. А.** Слово и музыка // Симакова Н. А. Под знаком Стрельца (статьи, очерки, мысли о событиях и людях). Изд-е 3-е. М., 2018. С. 17-26.
15. **Слово и музыка: памяти А. В. Михайлова:** материалы науч. конференций. М.: Московская государственная консерватория, 2002. Сб. 36. 358 с.
16. **Стародубцев В. В.** Музыка и слово // Вестник Московского университета. Серия 7. Философия. 2009. № 3. С. 93-97.
17. **Чайковский П. И.** «Евгений Онегин»: лирические сцены в 3-х действиях: переложение для пения с фортепьяно. М.: Музгиз, 1959. 295 с.
18. **Чайковский П. И.** Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. М.: Музыка, 1974. Т. XIV. Письма. 717 с.
19. **Щуров В. М.** Жанры русского музыкального фольклора: в 2-х ч. М.: Музыка, 2007. Ч. 1. 401 с.
20. **Ярустовский Б. М.** Оперная драматургия Чайковского. М. – Л.: Музгиз, 1947. 244 с.

**VERBAL AND MUSICAL COMPONENTS OF P. I. TCHAIKOVSKY'S OPERA CHOIRS IN THEIR INTERACTION  
(BY THE EXAMPLE OF "MAIDEN CHOIR" FROM "EUGENE ONEGIN")**

**Kaz'mina Elena Olegovna**, Ph. D. in Art Criticism, Associate Professor

**Zimnukhova Tat'yana Evgen'evna**

*Tambov State Musical Pedagogical Institute named after S. V. Rachmaninov*

*kazmina\_elena@bk.ru; tanechka\_abduln@mail.ru*

The article considers the “word and music” problem by the example of “Maiden Choir” from P. I. Tchaikovsky’s opera “Eugene Onegin”. The suggested interdisciplinary (linguistics and musicology) approach to analysing the musical composition helps performers to broaden the semantic field of interpretation process. The researchers’ attention is focused on the composer’s linguistic means in interaction with the genre-lexical and structural peculiarities of Pushkin’s text, which constitutes the originality of the study. While the verbal component of “Maiden Choir” is stylization of a folk song, the musical component expresses the semantics of the poet’s word and is similar to P. I. Tchaikovsky’s lyrical romances in genre.

*Key words and phrases:* P. I. Tchaikovsky; A. S. Pushkin; opera “Eugene Onegin”; musical semantics; “word and music”; “Maiden Choir”.